

Az ipusztuális zene őstörténete

Bevezetés

„Ipusztuális kultúra? Létezik egy jelenség; azt nem tudom, elegendő erő sugárzik-e belőle ahhoz, hogy kultúrának nevezhessék. Viszont úgy gondolom, mindaz, amit tettünk, megrázkódtatta világunk falait.”

Genesis P. Orridge

Sokat gondoltam arra, hogy valakinek meg kellene végre írnia az ipusztuális zene történetét, hiszen a reggae, a rap, a rock, a jazz, a nép- és klasszikus zene koordinátáit már alaposan bejelölték a tér-idő függvényben.

Annál is inkább, mert (sajnos) az e témában született legjobb alkotások (Re/Search: *Industrial Culture Handbook* és Charles Neal: *Tape Delay*) még a műfaj formálódásának korszakában születtek, ráadásul nem törődtek előzményeinek föltárásával. A legutóbbi átfogó munka, Dave Thompson *Industrial Revolutionje* pedig amerikocentrikus, nem vesz tudomást számos fontos részletről, tévedésektől terhes, és csupán az electrobeat és az ipusztuális rock jelenségeivel foglalkozik. Történeti áttekintésre azonban én sem vállalkozom, ezt egy nálamnál többre hivatott személytől várják.

Én inkább az örökség, hagyomány, előtörténet problémaköre felől közelítenék a területhez. Mindazokat, akiket az ipusztuális zenével való találkozáskor mellbe vágott az újdonság sokkoló energiahulláma, nem hagyhatja hidegen a műfaj kontextusa, hiszen értelmezhetetlenné válnak eredményei. Taktikája, módszerei csekély eredetiséggel bírtak, noha alkotóelemeinek kombinálási technikáival jócskán megelőzte korát.

Mindenekelőtt érdemes tisztázni az „ipusztuális zene” mibenlétét. Nem vitás: a COUM Transmissions performansz művészeti csoport leágazásának tekinthető Throbbing Gristle megalakulása (1975 vége) előtt ez a műfaj nem is létezett; nevét pedig természetesen az együttes által alapított lemezkiadótól, az Industrial Recordstól örökölte. Magát a terminust Monte Cazazzahoz kötik, jelentését pedig a kiadói közösség igen sajátosan határozta meg – a hetvenes évek zenéjére még mindig jellemző „autentikusság” vágyának egyfajta negatív kommentárjaként. Magát az elnevezést az ipusztuálisnak tekintett együttesek közül alig néhány fogadta el, noha a nyolcvanas évek közepétől egyre közkedveltebbé vált, sőt, számos rettentő unalmas rockbanda sorolta magát előszeretettel a műfaj határain belülre, nem is beszélve az Icebreaker nevű jazz/klasszikus zenei formációról. A legkülönbébb rock és jazz együttesek aligha rágták véresre a körmeiket a fölött aggódva, hova is sorolják önmagukat, így én sem teszem: számos olyan együttes nevét fogom megemlíteni, akik próbáltak letépni magukról az „ipusztuális zene” címkéjét.

Az Industrial Records égisze alatt megjelenő együttesek (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, ClockDVA, Thomas Leer and Robert Rental, Monte Cazazza, S.P.K. – a The Leather Nun és Elizabeth Welsh, akinek Derek Jarman Viharában hallható, Stormy Weather című dalát kislemezként jelentette meg a kiadó, aligha sorolhatók ide) a transzgresszió és a zaj mint zene kulturális potenciáljai iránt mutattak érdeklődést, és nem nehéz hasonlót föltételezni az Einstürzende Neubauten, a Whitehouse vagy a Test Dept kapcsán.

Dave Henderson nagy hatású cikkében az 1983-as brit és kontinentális ipusztuális zenei szcénát vizsgálva (egymástól igen távol eső alkotók bevonásával, mint például Steve Reich,

Mark Shreeve, az AMM és a Laibach) kimutatta, hogy a műfaj határai nem határozhatók meg. Azóta újabb törésvonalak alakultak ki, elsősorban az experimentális és a dance/rock (vagy nem kommersz és kommersz) csoportok között. A népszerű együttesek, mint a Front 242 vagy a Ministry a rock- és technoszerető közönség számára legkönnyebben befogadható (néha persze csak az agresszió és a paranoia témaköreinek átemeléséről van szó) ipusztriális zenei elemekből építkeznek; míg mások fölismerték az ipusztriális zene kapcsolatát a rituális zenével, a musique concrete-tal, az akademisztikus elektrozenéekkel, az improvizatív irányzatokkal és a pure noise-zal. Manapság azonban az ambient népszerűségének köszönhetően jó néhány, az experimentális zenei tradícióban kutakodó zenész hívta föl magára egy szélesebb közönség figyelmét.

Az ember könnyen elfogadja, hogy az ipusztriális zene polarizációja a populáris és az underground felé csupán a különféle zenei műfajok relatív hozzáférhetőségének felismerésén múlt, ám ez a megközelítés rettentően félrevezető, hiszen azt sugallhatja (mint a jazz és a rock esetében), ez a műfaj is arra példa, hogyan „szelődül bele egy zenei lázadás az árucikkek örök körforgásába [...] Ugyanazon erőfeszítés köszön vissza, újul meg: hogyan idegenítsünk el egy felszabadító művészi szándékot a piac bővítésének érdekében” (Jacques Attali). Ám az ipusztriális zene (pre)-históriájának összeillesztgetése során világosan kiderül, ez a műfaj elsősorban a szubverzió olyan formáit artikulálta, amik túlmutattak a rockribillió eladható verzióin. A piac elkerülhetetlenül csak a felületesen szemlélt agresszivitás és bizonyos stílusesszközök átemelésével tudott reagálni.

Magát az „ipusztriális zene” címkét fölösleges ráragasztani bizonyos zenékre, azért hasznos kiindulási pont lehet, amennyiben meg akarjuk rajzolni a vizsgált zenei és személyes viszonyok hálóját, a közös érdeklődési körök és gondolatok metszetét így kötve össze a műfajt alműfajaival. A nem kommersz ipusztriális zenei hagyományt utólag „posztipusztriális zené”-vé keresztelték át, ezen írás célja azonban az előzmények föltárása, a „preipusztriális” korszak leltározása. Viszont az is nyilvánvalóvá válik, hogy csupán egy-két értelmes határvonal húzható meg a műfaj és előzményei között.

Michael Mahan az *Alternative Press*ben megjelent írásában a következő definíciót adja: az ipusztriális zene „művészei az embert dehumanizáló, a környezetet kíméletlenül beszennyező gyáralapú államra reflektálnak”. A képlet nem ilyen egyszerű, hiszen eszerint ez a műfaj egyfajta *gyárellenes* zene, reakciós ludditák gyülekezőhelye, viszont Mahan helyesen nevezte meg a műfaj zenészeinek néhány fontos, lehetséges tanítómesterét, mint Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, David Vorhaus, Frank Zappa és Klaus Schulze. Másik kiindulópontunk Jon Savage, aki az ipusztriális zene öt alapvető jellemvonását különböztette meg: szabadon elérhető információk, soktaktika, szervezeti autonómia, nem zenei alkotóelemek, antizene és szintetizátorok jelenléte. Ezen jellemvonások vizsgálatával jelölhető ki az ipusztriális zene helye a huszadik századi kulturális tradíción belül.

1. Szabadon elérhető információk

„Valóság nem létezik, vagy minden valós és valótlan is egyben. Ma már egy dolog nem a valósra, nem az információra utal, ugyanis mindkettő szelektáció eredménye, egyfajta montázsolás, véleménysszűrés előzi meg... Az ellenőrzés problematikája nem csupán felügyelet, propaganda vagy a paranoia témái köré szerveződik. Itt sokkal inkább egy szubjektív hatásról, elégedettségéről van szó, a folyamat kiterjesztéséről az élet minden lehetséges szférájára.”

Graeme Revell (SPK)

Az ipusztriális zene elsősorban az ötletek zenéje volt. Ami a benne rejlő innovatív zenei potenciált illeti, a műfajt elindító együttesek tagjai messze több hajlandóságot mutattak nem zenei témák kifejtésére elsősorban azért, mert alig akadt köztük olyan, aki zenei előképzettséggel rendelkezett volna. Az *Industrial Culture Handbook* tele van könyvlistákkal; Genesis P-Orridge Alleister Crowley,

William Burroughs, Philip K. Dick, Adolf Hitler, Marquis de Sade és Tristan Tzara, míg Graeme Revell (SPK) Michel Foucault, Samuel Beckett, Jacques Attali és Pierre Proudhon műveire hivatkozik. A lemezlistákkal előrukkolóik közül Boyd Rice az ötvenes-hatvanas évek giccseit ajnározza, Z'ev Peter Gabriel, Bob Dylan és Otis Redding rajongójaként tűnik föl, és csak a Rhythm & Noise tesz tanúbizonyságot az avantgarde zenei hagyomány ismeretéről, amikor Todd Dockstader, Gordon Mumma, Michel Redolfi és Iannis Xenakis munkásságára utal.

Az információhoz jutás problémájával elsősorban a Throbbing Gristle foglalkozott: úgy gondolták, a hatvanas évektől fokozatosan egyre több ember él információs társadalmakban, ahol a hatalom már nem csak a katonai és gazdasági erőn keresztül reprezentálódik. A Gristle frontembere, Genesis P-Orridge (Nigel Megson) szerint a hatalom legfontosabb aspektusa immáron az információ fölötti ellenőrzés gyakorlása. Ennek racionális alapja az, ha egy átlagember nem hisz egy lehetőség létében vagy az nem jut el a tudatáig, akkor nem választhat szabadon a lehetőségek közül. Noha ez a fölismerés a posztmodern filozófiai és politikai közgondolkodásban már rég közhelynek számított, egy zenésztől mégis meglepő ez a teoretikus megközelítés. Orridge szavaival élve „az elv: a személyiség megtisztítása, reintegrációja. Detonációkat előidézní a lélekben, hogy megszűnjön a Kontroll... Az információ cseréje és a csere fölszabadítása... Új módszerek után kell kutakodnunk, amikkel összeroppanthatjuk viselkedésmintáink konstrukciójában működő prekonceptióinkat, a feltétel nélküli elfogadás módjait, elvárásainkat, ugyanis ezeken keresztül válunk oly sérülékennyé a Kontrollal szemben.”

Más együttesek, elsősorban a Cabaret Voltaire és az SPK, is hasonló nézeteket vallottak. Genesis P-Orridge a Throbbing Gristle szétesése után az információ-szétszóródás és az információ alapú ellenőrzési módok problémáit járta körül a Psychic TV nevű együttesében illetve a Temple of Psychick Youth szervezetben. Alapelve a transzgresszív irodalom reklámozása, hiszen a „tabu” és a „transzgresszió” társadalom által megadott definíciói csupán egy másik ellenőrzési forma, meg akarják győzni az embereket, hogy bizonyos választási lehetőségeket hagyjanak figyelmen kívül. Ez a nézet még azokra az együttesekre is nagy hatással volt, akik nem különösebben érdeklődtek a témakör népszerűsítésének gondolata, az információ terjesztése iránt.

Az irodalmi ellenkultúra a Beatnikeken és a Szürrealizmuson keresztül Celine-ig vagy de Sade-ig olyan tradíciónak bizonyult, ami számos ipusztriális zenekarnak jelentett támpontot. A kísérletező írásmód a hatvanas években futotta ki legjobban magát, és ez a zenei szcéna előszeretettel népszerűsítette ezt az irodalmi irányt: az Industrial Records például egy William Burroughs cut-up lemez (Nothing Here Now But The Recordings) kiadására készült.

Noha vitathatatlanul sokat tettek a nem konvencionális információhalmazok és irodalom népszerűsítéséért, maga a műfaj nem újította meg az ellenkultúra fogalmi bázisát. Genesis P-Orridge írásai elsősorban Burroughs, Crowley és Leary gondolatait tükrözik, noha összefüggés-fölismerései a cut-up technika, a magick és a dekonkondionálás között igen eredetiek.

2. Sokktaktika

„Megszállott, számkivetett, mániákus férfiak ők, és imádják a munkájukat. A közönség felé fordulnak, mintha segítséget akarnának tőle kérni, hogy elébük tárják felszerelésüket, amivel diagnosztizálható a bennük bujkáló kórság”

sajtókommentár a zürichi Dadáról

A radikális irodalmi hagyományon túl az ipusztriális zene az avantgarde performansz-művészetnek is adósa: visszanyúl egészen a század eleji futurizmusig. Nemcsak retorikáját, taktikáját és módszertanát is átveszi.

A performansz mint provokáció olyan emberek játszmája, akik kultúrájuk iránt érzett undoruktól

hajtva változást akarnak – a nézőre a sokk és a zavarodottság érzéseinek előhívásával akarnak hatni. Egy tisztább zenei, táncművészeti és színházi forma alternatívájaként történeti gyökerei a reneszánsz látványosságokig, a középkori passiójátékig és különféle törzsi rituálékig vezethetők vissza. A tizenkilencedik századi varieté előadások 'mixed media' látványgeneráló kísérletei is kimutathatók a performanszban. Huszadik századi történetének kiindulópontját általában a huszonhárom éves Alfred Jarry protoszürrealista performanszának, az Übü királynak 1896-os párizsi bemutatójához kötik. Jarry abszurd színházának visszhangja ott zeng az egész huszadik században. A provokálás vágyának elejtett fonálát Filippo Marinetti fogja fölvenni 1905-ös darabjával, a Roi Bombance-szal, és a provokáció igénye mindvégig jellemző is marad az első olasz futurista mozgalomra, illetve később a dadaizmusra és szürrealizmusra.

Meglehet, más célokat tűztek ki, alapjában véve sok hasonlóság mutatható ki olyan későbbi csoportokkal, mint a COUM Transmissions, a Whitehouse és mások. Mindhárom avantgarde mozgalom (futurizmus, dada, szürrealizmus) megvetette és elutasította jelenük társadalmi alapjait. Ám különféle válaszokat adtak. A futurizmus a tradícióval szemben a sebesség, a technika, a hazafias fegyverkezés dicsőítőjévé vált, ami persze megkönnyítette a későbbi fasiszta vezetők számára, hogy maguknak követeljék a futurizmus szellemi örökségét (a futurista zászlóégetők 1914-ben Milánóban nem saját nemzetük lobogóját gyújtották föl, hanem Ausztriáét).

Pozitív fejlődésfogalmuk értelmezése megfigyelhető a korai iparosított zenében; még a Kraftwerk is, akinek precíz számadása az eljövendő információs korról igen termékenyítő alpanyagnak bizonyult az iparosított zenei kísérletezők számára, foglalkozott technofiliájukkal egy ironikus pozícióból (ennek legnyilvánvalóbb példája a Radioactivity). Ám ahogy az iparosított zene elektronikus ütem iránti elfogultsága kezdte megtermékenyíteni a szintipop világát (pl. Human League), később beette magát a nyolcvanas-kilencvenes évek cyber-kultúrájába, ahol újra fölütötte fejét – a futuristákra jellemző – a technológia kritikátlan fetisizációja. Marinetti elragadtatott vonzódása az ipari forradalomhoz ugyanaz a kábult gyönyörérzet, amit néhány mai cyberrajongó zenész érez. Általánosságban véve az iparosított zene sokkal cinikusabban tekintett a tudomány gerjesztette technikai fejlődésre.

A dada és az iparosított kultúra közötti hasonlóságok kevésbé kétértelműek. A dadaisták dühe úgy az I. világháború hozadéka, mint a társadalom mindennapi banalitásával szembeni ellenérzése. Egy olyan esztétikai tér megtalálásán fáradoztak, ahol a közönség csak a rúttal szembesül. Primitív, absztrakt festészet, a zürichi Cabaret Voltaire színpadán az értelmadás gesztusát kerülő performanszok és hangköltészeti kísérletek. Az iparosított zene módszertana részévé tette ezt a látásmódot, és a dadához hasonlóan elutasította a konvencionális zenei struktúrákat a káosz és zaj előnyére.

Richard Huelsenbeck *Dadaista manifestum*ában a következőket írja (1918): „A művészet megvalósulásában és irányában az adott kor függvénye, a művészek a korszak szülöttei. A legmagasabb fokú művészet az, amelyik tudatosan ábrázolja a jelen komplex problémahalmazát. A művészet, amelyik láthatólag darabokra hullott az előző hetet megrázkódtató robbanások nyomán, mindig megpróbálja összedrótozni önmagát a tegnapi katasztrófa után. A legjobb és legkülönlegesebb művészek azok, akik minden órában összekaparják testük cafatait az élet dühöngő zuhataga közepe, akik vérző szívvel és kezekkel kapaszkodnak a kor szellemébe.”

Az iparosított zene meglehetősen ragaszkodott saját korához, a hatvanas évek összetört álmai köszönnek vissza a Throbbing Gristle számaiban: kishitűség, unalom a jóléti állam pusztulásának nyomában. A huelsenbecki „legmagasabb művészet”-hez hűen újra a jelen legfontosabb kérdései kerülnek terítékre: elidegenedés, valóságként föl fogott médiaillúziók, az erkölcs képtelensége egy olyan kultúrában, ahol az erkölcsi kérdések hagyományos döntőbírái semmivé lesznek.

A dada által tetet őlött ellenművészeti hagyomány számos formában élt tovább. A szürrealisták első örököseiként (pl. Tristan Tzárán keresztül) kapcsolódtak hozzájuk, akik persze sokkal tartoztak a francia abszurdnak is (Jarry, Raymond Roussel, Guillaume Apollinaire). A dada és a szürrealizmus

szakítását Andre Breton és Tzara rivalizálásához kötik, míg mások szerint egy mozgalom leváltásáról volt szó (amelyik a káosz, az anarchia és a zavar fogalmai köré szerveződött) egy újabbra, amelyik paradox módon az irracionális racionalizálásába fogott.

A szürrealizmusra jellemző menedékkeresés a társadalmilag meghatározott valóságtartalmak elől számos ipusztriális zenészre hatott; a Nurse With Wound munkássága jórészt az abszurd és a hiperrealista tradíció boncolgatásával telt, újabban pedig Randy Greif zenészerző egy vegytiszta szürrealista zene megteremtésén fáradozik (a szürrealisták elfogadták vezéralakjuk, Breton zene iránti ellenszenvét). Más európai csapatok, mint a D.D.A.A. és a P16D4 abban az értelemben utalnak vissza a szürrealizmusra, amennyiben a zenei kollázt egyfajta lehetőségként tekintik a részletek humoros egymás mellé helyezésére.

A szürrealista kísérletet a tudatalatti ábrázolására a primitíven keresztül megnyilvánuló autenticitás utáni sóvárgás (fontos mozzanat a huszadik századi művészetben) egyfajta verziójának tekintették. Az ipusztriális zene szempontjából szintén lényeges részlet a performansz művészetre gyakorolt hatása – közvetve vagy közvetlenül. A „szürrealista” elemen túl a „primitivista” attitűd is megjelenik olyan együtteseknél, mint a Zero Kama, Lustmørd, Coil, Crash Worship és a Zone (közös bennük az okkultizmus, spiritualizmus, ritualizmus iránti érdeklődés). David Jackmant (Organum) – némi ipusztriális múlttal – még egyértelműbben érdekli a zene azon képessége, hogy ősi spirituális reakciókat váltson ki; zsongó, tisztán tonális zenéje a nem nyugati rituális zenéből nőtt ki.

Míg a szürrealizmusból hiányzott a dada provokatív taktikája, a későbbi irányzatokra ez már nem igaz. A Fluxus (a kora hatvanas évek Amerikájából elindulva) a dadára jellemző bolondozást elegendítette egy kimondottan antiburzsoá politikai ideológiával. Beismerten nyúltak vissza hozzá; 1962-ben Nam June Paik szervezett egy eseményt Neo-Dada in der Musik címmel Düsseldorfban, hogy csak egy nyilvánvaló példát említsünk. Néhány, a Fluxussal egy lapon említett művész, elsősorban Terry Riley és LaMonte Young átmozdultak a zene területére, majd eljutottak a közönséghez az olyan népszerűsítőkön keresztül, mint Brian Eno; számos ipusztriális zenészt inspiráltak, ám a Fluxus önmagában kevés közvetlen hatást gyakorolt rájuk.

Persze a Fluxus csak egy volt a hatvanas évek New Yorkjának performansz művészeti szcénaí közül. Allan Kaprow Happeningjei (1959-től) jelentették az egyik legkorábbi és leginkább emlékezetes élményt, de itt is csak arról beszélhetünk, hogy tovább élt egy korábban megalapozott hagyomány (New York Dadaists – Picabia és Duchamp). 1936-ban Xanti Schawinsky (Bauhaus) megjelent a három éves Black Mountain College-ban (North Carolina), és fölvetett egy performansz foglalkozást a tanrendbe olyan emberek közreműködésével, mint Merce Cunningham, John Cage, Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg és mások.

A performansz hasonló szintű érdeklődésre tarthatott számot Európában. Joseph Beuys (a Fluxus élharcosa) és Hermann Nitsch az európai művészek közül különösen fontos az ipusztriális zenei mozgalom szempontjából. Beuys gyakorta helyezte önmagát személyes, meditatív szituációkba napokra elzárva minden embertől, esetleg egy halott vagy élő állat társaságában. Érdeklődéssel fordult a rítus felé, amely által föltáru, újra működésbe lép a művészet átlényegítő funkciója; művészete sokkal személyesebb, mint Nitsch orgiasztikus-misztérikus színháza, ahol a dionüszoszi rituálé jegyében állattemeket belez ki az ünneplő tömeg a hangos zene taktusaira.

Egyéb művészek is a tabu témakörének körüljárásában jeleskedtek. Chris Burden performanszai során összevagdalta és karon lövette magát; Stelarc és Fakir Musafar a húsuon elővigyázatosan átszúrt kampókról lógtak alá; Marina Abramovic megengedte közönségének, hogy borotvapengékkel szabdalják össze ruháját és bőrét. A cél minden esetben a művészet sámánisztikus, rituális alkotóelemeinek föltárása, pszichológiai tabuk föltörése és egy teljesen más állapotba való eljutás. Genesis P-Orridge saját performansz művészi státusából menekült a Throbbing Gristle felé: a The Exploding Galaxy volt az első állomása, majd egy kísérleti kommuna, a Trans Media Exploration érintésével kötött ki 1969-ben a COUM Transmissions csoportban performer társával, Cosey Fanni Tutti-val. A COUM performanszok a szexualitás és a rituálé problémáira fókuszáltak, ami a hírhedt

vált 1976-os Prostitution kiállításban kulminált: itt került a köztudatba a Throbbing Gristle (maga a Throbbing Gristle egy két évvel korábbi COUM performansz címe).

A Throbbing Gristle volt valószínűleg az egyetlen csoport, amelyik egy performansz művészeti kontextusból érkezett, ám a hatvanas-hetvenes évek élő művészete más ipusztriális előadókra is hatott. A Cabaret Voltaire korai korszakában néha szürrealista filmeket vetített le. Z'ev performanszait sámánisztikus ördögűzésekhez hasonlították, és a proto-ipusztriális csapat, a The Residents is sokkal tartozik a Dada/Bauhaus hagyománynak. A legismertebb példa a Test Dept, akiket zenei előadókként rögvst összekötöttek az avantgárd színházzal; néhány látványos performanszuk ismerős lehet a *A Good Night Out* és *Gododdin* című anyagaikról. 1992-ben Glasgow-ban léptek föl *The Second Coming* címmel egy hatalmas, használaton kívüli mozdonygyárban; három narrátor, táncosok, ütösök és egyéb zenészek, zászlólengetők és hegesztők. Nagyszabású, nem narratív performansz-verziójuk elsősorban Robert Wilson hetvenes évekbeli munkásságával rokon.

A Test Dept azonban egyedülállónak bizonyult abban, hogy társadalom iránti megvetésük a baloldali gondolkodást visszatükröző politikai protestálás felé vitte el őket; szolidaritásuk jeléül számos koncertet adtak – tiltakozásul a konzervatívok ellen, akik letámadták a szakszervezeteket, támogatásukról biztosították a bányászokat, a mentősöket, a nyomdászokat és az adóreform ellen tüntetőket. Arra mindig is vigyáztak, hogy masszív politikai érzelmeiket ne egyszerűsítsék le valamelyik baloldali párt retorikájának szintjére, ám az efféle elkötelezettség a műfaj más előadóit nem jellemezte, ők nem bíztak a konvencionális politikai mező játszmáiban. A Throbbing Gristle, az S.P.K. és a Cabaret Voltaire mind úgy vélték, a társadalom egésze túl korrupt ahhoz, hogy a hagyományos politikai modell működjön benne.

A Gristle zenéje és szövegei egy amorális tekintet leírásában tűnnek ki, amiben semmi egyéb nem fedezhető föl, csak ellenérzés; dalaik a modern világ tébolyának katalógusa bármiféle kommentár nélkül. A tömeggyilkosságok és a náciizmus iránti érdeklődésük miatt hamar azzal kezdték őket vádolni, hogy őket ezek a témák valójában vonzzák. A vélt amorális azonban egy mély moralizmus elrejtésére szolgált. Dühödt lázongásuk oka a képmutatással, tettetéssel, elnyomással és tekintélyelvűséggel szembeni gyűlöletük.

A T.G. széthullása után ez a rejtett moralitás leginkább Genesis P-Orridge új csapatában, a Psychic TV-ben élt tovább (Peter Christopherson viszonylag korán kilépett John Balance meg a Coil kedvéért) és járulékos „anti”-szervezetében, a Temple ov Psychick Youth-ban. Látszólag egy „kultusz” kereteit próbálta meg fölhasználni az emberek kiköklentésére, hogy képesek legyenek megszabadulni a társadalmi indoktrináció kínjaitól, az agymosás rémétől, ám a T.O.P.Y. sosem tudta átlépni belső paradoxonjainak árnyékát. Miközben arra ösztönözte tagjait, hogy forduljanak önmaguk felé, kérdőjelezzék meg és utasítsák vissza a kívülről érkező gondolatok özönét, ennek módszerét, az önkiköklentést mint az üdvözülés forrását (pl. a rituális szexmágiát) nem tisztázza, csupán bizonyos követendő magatartásformákat javasol a tagok számára (aki nem tudott beállni a sorba, azt kiközlítették), ráadásul egy antidemokratikus módon hierarchikus, átláthatatlan rendszerről volt szó. Eredményei (elsősorban egy közösségi élmény nyújtása a hasonszórú kívülről számárá) megkérdőjelezhetők, hiszen elindítói sem voltak képesek előállni az önfelszabadítás példájával, és (ha egyáltalán megértették) nem tudták az anarchista, libertáriánus politikai teóriákat átültetni a gyakorlatba.

William Bennett (Whitehouse) arra a következtetésre jutott, hogy a Throbbing Gristle moralizáló amorálisása eleve kudarc, az együttes nyughatatlansága a hallgatók folyamatos zenei kihívásában és izléstelen szövegekben (náciizmus, sorozatgyilkosok, nemi erőszak stb.) mutatkozik meg. William Bennett egyik művész társa, Steven Stapleton (Nurse With Wound) szerint Bennettet „csupán mások fölzaklatása érdekli... Hozzáállásának alapja: 'Aki megveszi a lemezeimet, az egy ostoba barom'.” Stefan Jaworzyn (Whitehouse) értelmezésében nem zenei hatásokról van szó: „Én a Whitehouse-ra mindig is inkább valami performansz művészeti csoportként tekintettem... ebben a kontextusban kívül állunk a rockon, az experimentális zenén vagy nevezzük bárminek.”

A Whitehouse tehát a közönség megbotránkoztatásának, letámadásának történetét írja tovább, vagyis élesen szembe helyezkedik a Throbbing Gristle önbecsmérlő/önámító előadásmódjával.

A Whitehouse saját indítékainak artikulálására képtelennek bizonyult: szinte védtelenül álltak az ellenséges hangok és a félreértelmezés előtt. Brett Easton Ellis-szerű szatirikusok? Mindegy, az extrém képiség folyamatos láttamoztatása mindenképpen egy beszűkült látásmód folyamánának tűnik. Kétséges a dadaista hagyomány efféle újragondolásának előre mutató aspektusa. Hakim Bey író különösen kritikusan fogalmaz: „Olyan művészeket támogatunk, akik sokkolni akarnak valami magasabb cél érdekében – akik megdöbbenő, esetlegesen illegális tartalmú szexuális témákkal hozakodnak elő; haragjuk, undoruk, valódi vágyaik az önmegvalósítás, szépség és művészi kalandozás felé mutatnak. 'Szociális Nihilizmus', rendben, de ne jöjjenek az önutálat gnózisának halott nihilizmusával. Még ha erőszakos és nyersen energikus is, megfelelő intuícióval bárki megérezheti a különbséget a forradalmi, életpárti művészet és a reakciós, halálpárti művészet között”.

3. Szervezeti autonómia, nem zenei alkotóelemek

„Mi voltunk az első független lemeztársaság Angliában, akik profi módon összeállított videokazettákat dobtunk piacra”

Peter Christopherson (Throbbing Gristle)

A függetlenség vágya/igénye/kényszere az ipusztuális zene föltűnése előtt is létezett a zeneiparban. Szinte mindegyik, korlátozott kereskedelmi potenciállal bíró műfaj (jazz, reggae, „világ”-zene) keretein belül működtek független, úttörő jellegű lemezcégek, mint például Sun Ra Saturnja, vagy az Incus. Még a mainstreamen belül is akadtak afféle függetlenek, mint az Island vagy a Virgin. Az Industrial Records mint intézmény indulásában nem volt semmi eredeti, fontossága azonban megkérdőjelezhetetlen. A popzene egyéb leágazásaival ellentétben az ipusztuális zene mindig is kritikusan viszonyult a hatalmi, ellenőrzési szisztémákhoz, beleértve a lemezipart. Miközben számos punkegyüttes szállt be a nagy lemezcégek kegyeit elnyerem versenybe, az ipusztuális zene korai szereplőinél ez a kompromisszumkeresés szóba sem jöhetett.

Megoszlanak a vélemények arról, vajon az ipusztuális zene egyáltalán megtörtént volna-e, ha a punk nem szabadítja föl a hallgatóság zenei elvárásait; mindenesetre a Suicide és a Clash közösen turnéztak, a Slits pedig, például, hangszeres tudásbéli alapvető hiányosságaiával legalább annyira dadaistának bizonyult, mint a tudatos kapcsolatkeresők. Véleményem szerint az ipusztuális zene enélkül is kinőtte volna magát. Egy tulajdonképpen amatőr musique concrète-szerző csoport széttrajzása során elkerülhetetlenül egymásra talált a felgyülemlett kreativitás és a nagyobb befektetést nem igénylő intézményi forma; az „agyamentebb” zenék iránt érdeklődő kicsinyke szubkulturális közösség meg jóval a punk előjövele előtt kialakult. Természetesen a két műfaj időbeli egybeesése teremtette meg a lehetőséget az ipusztuális zene számára, hogy a „populáris” felé taszigálják, ezáltal pedig megmutatkozzon egy szélesebb közönség előtt. Mindkettőben csillapíthatatlan vágyak munkáltak a tagadás, a zenei szabályokkal (persze azok áthágására is törekedtek) szembeni ellenérzések és egy általános undor kifejezésére.

Az Industrial Records távol tartotta magát a mainstream-től, elsősorban azért, mert alapítói egyfajta „művészeti projekt”-ként tekintettek rá, ami nem mentes az ideológiai vonatkozásoktól. Noha a Throbbing Gristle szétesése az Industrial Records végét is jelentette, megszűnése után is jelentős hatást gyakorolt. Míg az Eno, Kraftwerk, Faust (és egyéb ipusztuális csapatok) hármas elengedhetetlennek vélte, hogy viszonylag jelentős piaci státuszú lemezcégekkel dolgozzon egy szélesebb közönség elérése és saját megélhetése végett, az Industrial Records példája arra tanította a kezdő zenészek többségét, az ember bármilyen szinten is kapcsolódik a zeneipar világához, lehet sikeres. Ha tömegeknek akarod eladni az anyagaidat, mindig akad egy nagyobb lemezcég, aki

szerződést kínál (a Cabaret Voltaire például az EMI berkein belül látta ezt az esélyt); ha nem hiányzik a zenei ötletek megnyirbálásának kínja, még mindig akad némi esély a terjesztésre és egy szűkebb közönség megtalálására.

Az Industrial nyomdokain elinduló cégek igen kitartóknak bizonyultak, és értek el piaci sikereket (Third Mind, Play It Again Sam), mások világszintre emelkedtek (Mute). Megint mások (United Dairies, Side Effects) kevesebb energiát fektettek be pozícióik erősítésébe, ám különféle mutációik tovább tudtak létezni. Még fontosabb szerepet játszott az ún. „underground” kazettahálózat, hiszen rendkívül olcsó megoldás volt ezen az úton rögzíteni és terjeszteni a zenei anyagokat, ugyanis szinte mindenki tartott otthon kazettás magnót. Gettószerűségük ellenére ezek a kazettacég-hálózatok olyan zenészeknek biztosítottak lehetőséget (többségük nem is tudott volna élőben bizonyítani kellő rutin híján), akik nem a hírnév és a pénzügyi biztonság fölépítését tűzték ki célul. A fanzine-világhoz hasonlóan különféle zenei műfajok képviselőit hozta össze olyan környezetet teremtve, ahol a passzív fogyasztóból aktív közreműködő lesz.

Jon Savage szerint az ipusztériális zene legfontosabb járuléka a film és a videó bevonása. Természetesen ezen a téren sem beszélhetünk újításokról: a pszichedelikus zenekarok már használtak filmbetéteket. Az ipusztériális zene térhódítása azonban a videóklip gyártásának korai időszakával esett egybe, amiben izgalmas lehetőségeket láttak a szcéna szereplői is. Kezdetleges technológia, rossz minőség, mégis – saját esztétikai kereteiken belül kipróbálhatták magukat egy másik dologban.

Savage egy 1983-as írásában úgy vélte, a videó iránti érdeklődés nem kizárólag esztétikai okokra vezethető vissza. A Throbbing Gristle és a klasszikus ipusztériális zenei korszak végeztével a Psychic TV és a Cabaret Voltaire (Doublevision nevű független videócégük révén) bejelentette (azoknak, akik odafigyeltek rájuk), a kulturális tevékenységek arénája immáron a tévé. A televízió tűnt a legrelevánsabb médiumnak a zenei kontroll szempontjából. Tehát itt kell megvívni a harcot az indoktrináció és a manipuláció ellen.

Sajnos erre nem került sor. A televíziózás technológiai előrehaladottsága rég túllépett ezen a szinten, ráadásul már rég napirendre került a mainstream televíziózással szembeni pólus kialakításának igénye mind a baloldali politikai színtéren, mind magán a tévé intézményi struktúráján belül. És noha a tévézés fő iránya továbbra is kikezdetlennek tűnt, a legkomolyabb kritikák a belső körökből érkeztek.

Szintetizátorok használata és antizene

„Az avantgarde zenével az a probléma, hogy eredeti jelentéskörei elvesztek, és mára már ugyanannyi szabály és klisé jellemzi, mint a countryt vagy a rock & rollt. Ha ötven év múlva, vagy akármikor, visszatekintenek a nyolcvanas évek elejére, és azt mondják, ez volt az új avantgarde korszak; ezt a kijelentést valahogy meg kell úsznunk, ha igazak akarunk maradni magunkhoz”

William Bennett (Whitehouse)

i. Új zenei technológia

A mechanikus hangszerek története több évszázadra nyúlik vissza. Zenedobozok, kézzel tekert verlikk: a tizenhetedik század szüleményei. A kor egyik föltalálója, Jacques Vaucanson egy olyan zenedobozt készített, aminek tetején mechanikus figurák imitálták, mintha valódi hangszereken játszanának. Ezen fejleményeknek természetesen nem sok köze van a kreatív zenéhez.

Az ipusztériális zene elsősorban elektronikus hangszerekhez, egyéb technikai újításokhoz kötődött, mint például a kazettára rögzítés. A technológia adta lehetőségek hamar áttörték az akadémiai kereteket, és megfertőzték a popzenét. A rockzenészekben kevesebb hajlandóság mutatkozott

az új technológia alkalmazására. A popzene elsősorban a hangszalagot és az elektronikus filtereket az adott hanganyag megtisztítására használta, a tér, a mélység illúziójának megteremtésére, a konvencionális produktumok kifényezésére. A billentyűs elektronikus hangszereket továbbra is zongorának vagy orgonának vélték. A nyolcvanas években megváltozott a helyzet, de a hetvenes években csupán az úttörők (dub, német kozmikus bandák, Brian Eno) alkalmazták a korábbi avantgarde művészekől megtanult leckét egy elérhetőbb zene bűvkörében.

Az elektromosság mint hangképző közeg gondolata legalább 1837-ig nyúlik vissza, amikor is Dr. C.G. Page Massachusetts államban beszámol véletlen fölfedezéséről, a „galvanikus zené”-ről: patkómágnesek és egy spirális rézdrót segítségével csengő hang állítható elő. Akkoriban még senki nem tudta átvinni a jelenséget egy konkrét hangszerbe. Az első tisztán elektromos hangszernek Elisha Gray „zenetelegráf”-ját tartják 1874-ből (két oktáv terjedelmű polifonikus, elektromos orgona), és onnantól nincs megállás; William Duddell „éneklő ív”-e 1899-ből, Thaddeus Cahill telharmoniuma 1900-ból, stb. Ez utóbbi rendkívül bonyolult eszköz volt, mintegy 200 tonnát nyomott és 60 láb hosszúra nyúlt. Noha a telharmonium sikertelen kísérletnek bizonyult, mechanikai alapelvét később beépítették a Hammond orgonába (az első 1929-ben készült).

Elektronikus hangszerek tömeges piaca dobásáról Lee De Forest fejlesztése, az izzókatódos cső elterjedése után beszélhetünk, mint például a Theremin, Ondes Martenot, Sphärophon, Trautonium: mind az 1920-as években. A kísérletező komponisták, mint Edgard Varèse, Darius Milhaud és Oliver Messiaen mind írtak zenét ezekre a hangszerekre, mivel hangszótáruk kibővítésének esélyét látták bennük. Ezek az eszközök mindamellelt igen népszerűek lettek a varietékben, ahol valami újfajta szórakoztatási lehetőséget vélték bennük fölfedezni. 1931-ben Leon Theremin egy speciális billentyűs hangszert készített a zeneszerző, Henry Cowell számára rhythmicon néven, amely ismétlődő hangsorozatok előállítására volt képes: valószínűleg ez lehetett az első *sequencer*. Cowell (az avantgarde egyik legfontosabb szerzője) könyve, a *New Musical Resources*, az előző évben látott napvilágot, amelyikben új zongorahangok kereséséről értekezik, mint például a zongorahúrok babrálásával létrehozott hangtorlódások és effektek.

1942-ben John Cage a következőképpen látta a jövőt: „Rengeteg zenész álmodik egy kompakt technológiájú dobozról, amelyikben minden hallható hang, zajok is, előhívható a szerző parancsára”. Ezen szerzők egyike Edgard Varèse volt, aki így nyilatkozott egyszer: „Én a magam részéről, a személyes elképzeléseim okán, a kifejezés egy teljesen új eszközét szeretném használni. Egy hanggépet.” Varèse történelmi jelentősége azon fölismerésében rejlik, hogy a zene nem csupán hangok és harmóniák, hanem bármiféle „szervezett hang”-ból fölépülhet, és noha úgy vélte, a musique concrète „együgyű” dolog, egy rendkívül nagyhatású zenefilozófiai váltás előidézőjének bizonyult.

Nem sokkal a második világháború után a zeneszerzők kezdték fölfedezni az új technológiában rejlő potenciált, ha másképp nem, akkor a hagyományos hangszerelés függelékeként. Aztán jött a szalagos hangrögzítő.

Az első mágneses rögzítő szabadalmát 1898-ban jegyeztette be a dán Valdemar Poulsen. Eszközében egy mikrofon (Bell 1876-os telefonkísérleteinek nyomán) kapcsolódott össze egy elektromágnessel, ami megváltoztatta a mágneses viszonyokat egy acél zongorahúrtekercsen. Ennek a technológiának 1935-ben fellelgett be, amikor Németországban előállították az első, vasoxidral bevont műanyag szalagot, majd a háború után megjelenő rögzítők segítségével egyértelművé vált szerepük az új zene előállításának folyamatában. A musique concrète 1948-ban indult útjára egy francia hangmérnök, Pierre Schaeffer nyomán. Első kompozíciója, az *Etude aux chemins de fer*, gőzmozdonyok hangjainak felvételeire épült: különös (bár téves) kapocs a futuristák modern ipar iránti elragadtatottsága és az ipusztrialis zene kifejezés között. Ebben a műben inkább a magnók kerültek előtérbe, különféle felvételek kollázsa, sebességváltások, ritmikai ismétlések, visszafelé lejátszott minták. (Mások már korábban kísérleteztek különböző sebességű magnókkal egy új zene megteremtésének igényével: Edgard Varèse, Darius Milhaud, Paul Hindemith, John Cage).

1950-ben, Pierre Henry közreműködésével, elkészült a *Symphonie pour un homme seul*; újfent szerepet kaptak a magnók egy sokkal erőteljesebb, komplexebb kísérletben, ahol előre fölvert zene, mechanikus és természetes hangok keverednek beszéddel.

Az elektronika hangképzésben rejlő lehetőségeinek kiaknázásával számos zenei forradalom zajlott le. Eleinte tanult szerzők jutották hozzá e korábban még figyelmen kívül hagyott/nem ismert hangokhoz. Olyan irányú fejlődés vette kezdetét, amit a hagyományos hangszeren játszó zenészek már nem tudtak követni. Végül pedig a zenei előképzettség nélküli művészek számára is elérhetővé vált: többé már nem volt szükség komoly előtanulmányokra, gyakorlásra és kottaolvasásra ahhoz, hogy valaki maradandó alkotásokkal álljon elő. A hangrögzítés használatában (*musique concrète*) megbúvó lehetőségek fölismeréséhez azonban még el kellett telnie némi időnek.

Mindeközben Kölnben Herbert Eimert, Robert Beyer és Werner Meyer-Eppler megalapították az Északnyugat-német Rádió Elektronikus Zenei Stúdióját. A kezdetleges hangszeres ellátottságon túllépve csupán az 1953-ban csatlakozó Karlheinz Stockhausen kreativitásának és elhivatottságának köszönhető, hogy tisztán elektronikus zenéjük jelentőségre tett szert. Eredetileg a kölni csoport az elektronikus hangra koncentrált, ám az évtized közepére lassan elmosódtak a határok a konvencionális hangszerelés, elektronikus hangok és a manipulált hangfelvételek között olyan termékenyítő művekben kulminálva, mint Stockhausen *Gesang der Jünglinge* (1956) és Varèse *Poème Electronique* (1958) című alkotásai.

Az ötvenes évek végére megjelentek az első szintetizátorok, pontosabban az RCA Synthesizer, amit Milton Babbitt amerikai zeneszerző tett ismertté (mindeközben természetesen Európában is zajlott az élet: John Cage, Otto Lüning, Vladimir Uszacszevszkij, Gordon Mumma és Robert Ashley révén). A Moog és a Buchla szintetizátorcégek a hatvanas évek végén egy rugalmasabb, hordozható, olcsóbb hangszerrepertoár irányába mozdultak el egyre több zenészt ragadva el a klasszikus zene birodalmából egy új zenei forma felé. Noha eleinte a közönség igen nehezen tolerálta kísérleteiket, az elektronikus zene egyre elfogadottabbá vált a hatvanas években. Fontos mérföldkövek e történetben Louis és Bebe Barron filmzenéje a *Forbidden Planet* (1955) című mozihoz, Frank Zappa: *Freak Out* (1966), The Beatles: *Revolver* (1966); *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Walter Carlos: *Switched On Bach* (1968).

Az avantgarde zenei hagyomány megkerülhetetlen az ipari zene értelmezésekor. Meglehetősen tanulságos tapasztalat az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek elektronikus és *concrète* zeneszerzőinek összevetése az ipari zenei alkotók munkásságával, mint például a Zoviet France, Hafler Trio, P16D4, Cranioclast, Strafe F.R. vagy a Nurse With Wound. Nemcsak a technikák, hanem az alkalmazott hangok absztrakt természete is egy irányba mutatnak.

Luc Ferrari, aki 1958-ban kezdte ezirányú pályafutását, abban különbözik rokon művésztársaitól, hogy ő mindig is vonakodott a természetes hang elmozdításától a felismerhetetlenség felé, inkább utat enged a hangok által provokált mentális asszociációknak, ezáltal pedig megteremtődik valamiféle drámai narratív keret. *Petite symphonie pour un paysage de printemps* (1973) vagy a *Hétérozygote* (1964) című munkái vitathatatlanul összecsengenek a Hafler Trio két évtizeddel későbbi anyagaival. Ferrari korábbi műve, a *Visage V* (1959) a futuristák által szorgalmazott ipari hang felé mozdult el, akárcsak Philippe Carson *Turmac* (1962) darabja és Luigi Nono *La fabbrica illuminata* (1964) című politikai tiltakozása. Ferrari munkája azért különösen érdekes, mert komoly hangsúlyt fektet a *musique concrète* radikális mozzanatára, amennyiben az megérti az avantgarde nyitási szándékát a nem professzionális felé. „Nekem mindig is az lebegett a szemem előtt, hogy kikövezzem az utat az amatőr *musique concrète* előtt; ahogy az emberek fotóztatnak a nyaralásaikon.”

Bernard Parmegiani is azon, igen termékeny *concrète* komponisták közé tartozik, aki számos ponton érintkezik az ipari zenei alkotók világával; hagyományos zenei képzésben nem részesült (leszámítva a gyermekkori zongoraórákat), ennél fogva egy saját intuitív, improvizatív technikát fejlesztett ki: hanyagolta a partitúrát, és nem veszett el a technikai részletekben, hogy

ne csorbuljon az intuício ereje. *La table des matières* (1979) és *De Natura Sonorum* (1975) című műveiben lépésről lépésre vált egyik hangstruktúrából a másikba, amivel jó pár industriális előadó számára vált példaadóvá (Zoviet France, P.G.R., John Watermann).

A musique concrète és az elektronikus zene úttörői lerombolták a partitúra primátusába vetett, rendíthetetlennek tűnő hitet. Evan Eisenberg így fogalmazott, „Mi van akkor, ha valaki olyan közvetlen módon akar zenét írni, mint a festő festeni. Egy festő megdöbbenne, ha arra kérnék egy műalkotás létrehozásakor, adja meg az összes pont koordinátáit, és rendeljen számokat a színekhez, mi pedig utóbb értelmezhetnénk a művét a számok és a koordináták megfejtésével. A zeneszerzőt erre kötelezik.” Az első klasszikus zeneszerzők egyike, aki ki akart törni a partitúra kényszerzubbonyából, Ferruccio Busoni volt, és Edgard Varèse is hasonló zeneírói szabadságról álmodozott, és a klasszikus korlátok igencsak frusztráltak egészen a szalagos magnó megjelenéséig. Az 1950-es évek elejétől a zeneszerzőknek is megadatott az az intuitív szabadság, ami a festőknek.

Az industriális zene az avantgarde tradícióval szemben sokkal többel tartozik a rockzenei határvidek olyan zenekarainak, mint a Tangerine Dream és a Kraftwerk, akik az új hang iránti „komoly”-zeneszerzői elragadtatottságot vegyítették könnyen befogadható ritmusokkal. Britanniában, az industriális zene talán legjelentősebb államában, a rock elsősorban az eredeti hangszereles főturbózására használta az új hangszereket (pl. Hawkwind, The Beatles) vagy a klasszikus zene grandiózusságának megidézésére (ELP, Yes és sorolhatnánk a végtelenségig). A hetvenes évek elején egyáltalán nem látszott, kik fogják fölismeri az új lehetőségeket, az új zene irányait a brit szigeteken.

A világ egyéb helyein másképp alakultak a dolgok. Az Államokban Frank Zappa klasszikus avantgarde iránti érdeklődése komoly hatást gyakorolt rock alapú zenéjére, fölismerte az elektronika és a hangszalagok manipulálásának új útjait, ennek példája a *The Chrome Plated Megaphone of Destiny*. A pszichedelikus csapatok közül a United States of America szintén ezen az úton haladt. A The Residents (az 1970-es évek elejétől folyamatosan) zenéje a hagyományos fogalmi kör (ízlés, minőség) lerohanásán, figyelmen kívül hagyásán alapult (a Third Reich'n'Roll című albumukon például, egy jócskán maszatos lencsén keresztül nézve, a pop hatvanas éveinek kollázsra táru elénk) megelőlegezve a pop utánzási technikáját úgy, hogy túl is lépett rajta. 1968-ban egy new yorki duó, a Silver Apples egyszerű elektromos oszcillátorokat épített be egy pszichedelikus pop világba némi (Cant megidéző), ritmikailag kimért alappal előrevetítve a későbbi ászok, a Devo vagy a Kraftwerk árnyékát. Ha meghúzzuk ezt a vonalat az industriális zenétől a Kraftwerken át, kiderül, a Silver Apples tekintendő a Kraftwerk igazi őseinek.

A német előadók – Tangerine Dream, Faust, Neu, Cluster, Klaus Schulze, Can stb. – egy olcsóbb, elektronikus hangszereles alkalmazásával elfordultak a rock alapú kísérletezéstől (máshol ld. Pink Floyd, Roxy Music – ők ezzel az iránnyal sikert értek el), más esztétikai alapot választottak, viszont egy szélesebb közönséget céloztak meg. A Can tagja, Holger Czukay egyik világos példája annak, hogy mozdul el a technológia az elittől a tömeg felé. Miután Stockhausennél tanultak, Czukay és Irmin Schmidt a rock világában kívánták kamatoztatni tudásukat, és Czukay korai kísérletezései a kollázs technikával hallhatók is a Canaxis albumon. Korai lemezeiken még a későbbiekben a muzikalitás felé elmozduló együttesek is (Tangerine Dream, Cluster) a zaj, atonalitás, kaotikusság hármásával kísérleteztek.

A felfedezés, kísérletezés szabadságát leginkább a Faust demonstrálta: az új technológiára nyitottan képesnek bizonyult a zaj, a kollázs és a rockos ritmusok szintézisére egyetlen albumon belül. Noha a Can a legtöbbet emlegetett zenekar, az industriális zenére talán a Faust gyakorolta a legkomolyabb hatást, mivel a kísérletező hajlam befogadhatóságát demonstrálta, illetve a hangszerez profizmussal szemben a kísérletező hajlamot hangsúlyozta.

A Kraftwerk egyre komolyabb érzékkel nyúlt nemcsak az új technológiához, hanem a technológia stilisztikai vonatkozásaihoz is, aminek két klasszikus album lett az eredménye (a Throbbing Gristle ekkoriban készítette el első felvételét): a Radio-Activity és a Trans Europe Express. A társadalomra

legnagyobb hatással lévő ipari fejlődési irányokat visszatükröző esztétikai masinéria kialakítása után az ipari zenei színtér szereplői többségében a ritmikus elektronikus zene felé fordultak. A Kraftwerkhez hasonlóan ők is a környezet visszatükrözésébe fogtak, ám éppen ellentétes pozícióból, a kritikus, visszahőkölő elutasításából.

Meglepő tény, de a hetvenes évek Németországában nem különösebben közeledtek egymáshoz az avant-rock szcéna szereplői és az avantgarde zeneszerzők. Csak néhány kivétel akad, akinek sikerült szélesebb körben elfogadtatnia magát, ilyen például Asmus Tietchens. Ő 1965-ben kezdett el kísérleti elektronikus zenét írni, viszont egészen 1980-ig, amikor belekóstolt a szintetizátorok birodalmába, nem figyelt föl rá a közönség. Azóta számos ipari zenekarral dolgozott együtt, mint a Merzbow és az Arcane Device, anélkül, hogy eltávolodott volna saját atonális, konkrét zenei világától. Tietchens pozíciójával azt bizonyítja, értelmetlen dolog különbséget tenni a „komoly” zeneszerzők és az elhivatott amatőrök között az absztrakt elektronikus szcénán belül.

Nagy-Britanniában az ipari zenére talán leginkább ható zenész esztétikai elképzelései gyökeresen eltértek a „követők” elképzeléseitől. Brian Eno művészeti iskolás diákévei alatt ismerkedett meg az avantgarde zenével LaMonte Young és Philip Glass nyomdokain, amely ismereteket később boldogan ültetett át a rock világába előbb a Roxy Music tagjaként, majd szólóban. (A *No Pussyfooting* album például, Robert Fripp közreműködésével, alapjában véve egy gitárcentrikus újragondolása Pauline Oliveros I. és IV. elektronikus kompozícióinak). Legfontosabb gesztusai a későbbi zenészek számára stúdiómunka-centrikussága és saját önmeghatározása, miszerint ő „nem-zenész”, voltak.

Szintén jelentős központ volt a B.B.C. Radiophonic Workshop, a kölni műhely vagy a Princeton Electronic Music Center brit megfelelője. Ám ellentétben a korábbi stúdiókkal, amik egyszerűen csak biztosították a feltételeket a kísérletező avantgarde zeneszerzők számára, a Radiophonic Workshop egy prózaibb szerepet töltött be: zenét és speciális effekteket írt a rádió és a televízió számára, és így természetesen egy sokkal szélesebb közönséghez jutott el.

A szálak persze nem csupán az ipari zenéhez vezettek. Bruce Gilbert és Graham Lewis (a Wire tagjai) az ipari zenészekhez hasonló zenén nőttek föl; ám ők nem fordultak a transzgresszió felé, és későbbi fedőnevek alatt futó anyagaik, mint pl. a Dome is inkább zenei, mint kulturális vonatkozásaikban érdekesek. A transzgresszív aspektus figyelmen kívül hagyása rengeteg egyéb, Eno technikáját és passzív stílusát eltanuló zenészre is igaz.

Érdemes emlékeztetni rá, hogy az ipari kategóriába sorolt számos zenekar más zenei területekről merített ihletet. A funk és a diszkó elsősorban a Defunkt, Donna Summer & Giorgio Moroder, a Chic és James Brown hatására beleitta magát a Cabaret Voltaire, ClockDVA, 23 Skidoo, Hula és mások anti-soul tánczenéjébe. Az ember persze könnyen csalódik, ha arra gondol, hogy a korai ipari csapatokat inspiráló lazább, elengedtebb, minőségibb tánczene helyére később egy merevebb, a funktól távol álló hatás lépett az ipari tánczenékben.

A zenében lezajló technikai forradalomnak három évtizedébe telt, amíg érezni tudta hatását, miután kicsúszott az „establishment”, majd a konvencionális zenészek, például a rockvirtuózok markából. A punk zenei értelemben kevés forradalmiságot hordozott, a jazz, a reggae és más műfajok már korábban kivívták maguknak azt a függetlenséget, amit a punkideológusok oly hangosan óhajtottak, azzal a mítosszal szemben pedig, hogy elég egy gitárt fölkapni, néhány akkordot megtanulni ahhoz, hogy hallasd a hangod, a hangrögzítés és az elektronika sokkal radikálisabb hatásoknak bizonyultak.

ii. Antizene

A zaj mint zenei alkotóelem történetének visszavezetése Luigi Russolo 1913-as manifesztumáig, A zajok művészetéig fontos, de félrevezető dolog lenne. A festő Russolo manifesztumát egy futurista zeneszerző, Balilla Pratella írásai inspirálták, aki a következőképpen fogalmaz A futurista zene technikai manifesztuma (1911) című írásában: „A zenének a tömeg, ipari komplexumok, vonatok, óceánjárók, csatahajóflották, autók és repülőgépek szellemét kell reprezentálnia. A zenei költemény számos központi témájához hozzá kell tenni a gép és az elektromosság győzedelmes világának témáit.” Pratella zenéje azonban sokkal konvencionálisabbnak bizonyult, mint gondolatai.

Az erjedési folyamat hamarabb megindult: jó néhány ismert klasszikus zeneszerző próbált meg kitörni az adott zenei tradíció kényszerzubbonyából. Ferruccio Busoni Egy új zeneesztétika vázlata (1907) című munkájában fölteszi a kérdést: „Melyik irányba tegyük meg a következő lépést? Az absztrakt hang, a korlátok nélküli technika és hanganyag felé.” (Busonit lenyűgözte Thaddeus Cahill trautionuma, és fölismerte az elektronikus zenében rejlő potenciált). Próféciáinak tartalmára valószínűleg nem döbbsen rá; az általa megjövendölt következő lépést már Schönberg, Ives és Cowell tették meg, akik 1907 és 1919 között egyre inkább az atonálisan disszonáns zene felé fordultak, és (Cowell esetében) a régi hangszereket új minőségükben kezdték használni. Busoni szavai persze sugallmazásul szolgálhattak olyan szerteágazó zenei világok szerzői számára is, mint Asmus Tietchens vagy Merzbow. Amikor a klasszikus zeneszerzők először engedték be a zajt világukba, nem tudták, miféle szellemet is szabadítanak föl.

A futuristák a művészi kifejezésben dominánsnak vélt klasszikus-romantikus beszédmódok ellen szálltak síkra. Szerintük a művészet minden ágában a nosztalgizálás és a misztikusan idilli múlt megfestése még mindig nem került le a napirendről. Ezzel szemben ők a művészettől elsősorban a dinamizmust, a jövőt és egy gép reszelős zörgéseit kérték számon szemben a nyugalommal, a múlttal és a romantika tiszta, szépséges hangáradataival.

Russolo hangszereit régen lerombolták, zenéjét pedig ritkán rekonstruálják, ám jelentősége elsősorban gondolataiban rejlik. A zajok művészete esztétikai alapvetéseivel jócskán megelőzte korát. Pierre Schaeffer és Pierre Henry Russolo emléke előtt áldozott a musique concrète-tal anélkül, hogy tudták volna, Russolo milyen zenét is írt valójában: kompozíciói csupán egyetlen felvételen maradtak fenn, és az is csak 1957-ben került elő.

Ha Busoni a zenét felszabadítani kívánó gondolatait tétova lépéseknek nevezzük, A zajok művészete ez első nagy ugrás. Russolo úgy véli: „A XIX. században a gépek fölfedezésével megszületett a Zaj. Mára a Zaj győzedelmeskedett, és átvette az uralmat az emberiség érzékei fölött... A zenei hang túlságosan behatárolt a maga hangszín-lehetőségeiben... Át kell törnünk ezeken a korlátokon a zajok végtelen tartománya felé... A Zaj összekeveredve, rendszertelenül bukkan elő az élet rendszertelen forgatagából, soha nem tárulkozik föl előttünk a maga teljességében, és mindig tartogat meglepetéseket.”

Russolo nem csupán a huszadik századi zene (korábban elképzelhetetlen dolgokról volt szó) bizonyos területeit fertőzte meg, hanem a zajban inherensen jelen lévő meglepetés, zavar fölismerésével a zajzene esztétikumának központi magját is körülrajzolta. Russolo manifesztuma természetesen számos konzervatív gondolatot is tartalmaz, például a zajok osztályozása kapcsán – ragaszkodott a hangmagasság szerinti kategorizáláshoz, ami több mint meglepő például a „robbanások” kategória esetében.

Russolo számos zajkeltő hangszert fabrikált specifikusan egy zaj előállítására, és saját bevallása szerint korai előadásai gyorsan egy zavarágásközel állapotba fulladtak, akárcsak a Cabaret Voltaire fölépései vagy Sztravinszkij Tavaszi áldozatának bemutatója. Később ugyanilyen reakciókkal szembeülhettek a Throbbing Gristle, a Cabaret Voltaire és a Whitehouse tagjai a közönség soraiból.

Az ipusztériális zenei előadókat azonban sosem jellemezte komolyabb zajelméleti érdeklődés,

nem elsősorban elméleti megfontolásokból nyúltak a zajokhoz. A legérdekesebb írás e témában valószínűleg Jacques Attali műve (*Zaj – a zene politikai gazdaságtana*). Attali véleménye szerint: „A zenehallgatás zajok hallgatása, annak fölismerése, hogy a zajok kisajátításában és ellenőrzésében a hatalom reflektálódik, lényegénél fogva átpolitizált... A totalitarianizmus elméletalkotói mind fölhívták rá a figyelmet, miért szükséges betiltani a szubverzív zajt; mert a kulturális autonómia igényének jele, a különbség, a marginalitás elősegítője: a tonalitás fenntartása, a melódia primátusa, az új beszédmódokkal, hangszerekkel vagy kódokkal szembeni bizalmatlanság, az abnormális elutasítása – ezek a vonások minden rezsím természetében föllelhetők.” Attali nézetei könnyedén leszerelik a zene és politika különállásáról szóló véleményeket; a politikum a dalszöveg és az előadásmód szintjei alatt is jelentkezik.

Attali zenetörténete a kapitalizmus történetének tükré, ami három részre tagolódik (durván: „primitív” rituális zene, partitúrák kora, rögzített zene). Kimutatja a kapcsolatot a partitúrák elterjedése és a technokrata, burzsoá társadalom fölemelkedése között, illetve a rögzített zene és a bomló osztálykeretek és árucikkek világa között. Attali vázolja egy lehetséges negyedik stáció összefüggéseit, amik szerinte szélesebb körű társadalmi és gazdasági változásokat konnotálnak. Ezen a szinten (amit Attali kissé ellentmondásosan kompozíciónak nevez) a zenészek újra nem csak árucikket és információcserére alkalmas szövegeket fognak előállítani, hanem újra előtérbe kerül a személyes örömszerzés igénye is. Másrészt ez a zene eltávolodik a zeneipar fő iránya szabta keretektől, ám mindennél fontosabb, hogy a zene újra fölfedezi magának a zaj és a harag kifejezési formáinak elemi igényét (John Cage-re és a free jazz-re utal, mint az új zenei kor alapeseteire).

Más zenei szakírók úgy vélik, a punk vagy a new wave jelezte először ezt a paradigmaváltást. „Számos együttes kezdte garázsbandaként bármiféle előképzettség nélkül, akik azzal a szándékkal toppantak be, hogy leleplezzék a kommersz rock piacilag támogatott merő képtelenségét a maguk zajos módján. Egy agresszívan egyszerű szintaktikai modellen belül szólaltak meg, ám legjobb pillanataikban éppen ezáltal közvetítik leghatásosabban a társadalmi-zenei tiltakozásukból fakadó nyers energiákat.” A gond az, hogy az ipusztériális zene figyelmen kívül hagyása ebben a kontextusban egy akadémiai szűklátókörűségre utal, ami talán történetünk megéneklése szempontjából aligha kívánatos. Az ipusztériális zene valószínűleg jobban illik az Attali által vázolt struktúrába, hiszen mindig is kifejezte azon szándékát, hogy megtörje a reakciós zenei trendek uralmát.

Ennélfogva legfőbb célja az elfogadott zenei értékek és szabályok félresöpése volt, bizonyos konvencionális fogalmak és ízlesek ellehetetlenítése azzal, hogy örömeit a végletesen rútban kereste; fontos tendenciák ezek a modern zenében, válasz a növekvő politikai befolyásra mind esztétikai, mind pedig produkciós értelemben. John Cage mindezeket belátva céljaul a saját zenéje fölötti ellenőrzés minimalizálását tűzte ki; Brian Eno nem engedte ki ennyire kezéből az irányítást, ám ő politikai értelemben is radikális próbált lenni, hiszen egy olyan zene kikísérletezésén fáradozott, amelyik a hallgatói odakoncentráálás legkülönfélébb szintjein is működik, amelyik fölkinálja ön magát egyfajta vizsgálódás tárgyaként, viszont nem valami vezérfonal mentén. A szabad improvizatív zene úttörőinek, mint Evan Parker vagy az AMM, politikai üzenete magában az önszerveződés szintjében rejlik, hogy miképpen hozzák létre a hangot, visszaszorítják az egyént a spontán, a játékos, a kooperatív hang érdekében.

Az improvizatív zene történészei aligha idézik meg elsőként a Throbbing Gristle szellemét, ám ők, a rockzenekarok döntő többségével szemben, jócskán az improvizációra építettek. Rajongóik pontosan ezért tartják sokra a föllépéseik tucatjain rögzített hanganyagaikat. Peter Christopherson szerint: „Többnyire spontán módon születtek a számok, se próba, se előkészületek, leszámítva Chris [Carter] saját készítésű ritmusalapjait és a fölvetett témákkal kapcsolatos vitákat, amik szövegalapul szolgálhattak Gen számára... Nem igazán tudtuk, mi is fog történni egy performansz vagy egy rögzítés alatt, és mindannyian aszerint döntöttünk, mit adunk be a közönsze, hogy mi történt az adott pillanatban.” Ismerve a TG tagjait, az ember estleg élhet a gyanúperrel, Christopherson egy

idealizált képet fest le, ám nyilvánvalóan az improvizációnak központi szerep jutott a TG és más együttesek zenéjében, ellentétben a rock szcénával.

Egy kevésbé átpolitizált értelmezése az ipusztúriális zenében központi szerepet játszó zajnak Simon Reynolds rockkritikus tollából származik (erősen Roland Barthes és Jean Baudrillard posztmodern filozófusok gondolataira hagyatkozik). Reynolds zajértelmezése annak felbomlasztó, mámorító erejét hangsúlyozza: „A zaj akkor lép előtérbe, amikor a nyelv csütörtököt mond. A zaj a szavakon túli állapot, amikor énünk struktúrája forog veszélyben. A zaj gyönyöre abban rejlik, hogy az eksztázis a jelentés és az identitás efeledése.”

Masszív zajelemek az ipusztúriális zene előtt is akadtak a zenében, ám egészen más szerepet töltöttek be. Russolo gépezetei ma már egyszerű hangeffekt masináknak tünnek, az enyhe fajtából. Edgar Varèse, John Cage „a zaj atyja”-ként méltatta, kompozíciói csak a klasszikus zenei hagyomány felől nézve tünnek radikálisnak. Iannis Xenakis, Krysztóf Penderecki és Ligeti György fölfedezték a mikrotonalitás birodalmát, és olyan háttorzongató zenei effekteket hoztak létre, amik ma is rendkívüli erővel hatnak, ám textúráik aligha tekinthetők zajnak.

A XX. század első hatvan évének avant-gárdistái közül csupán John Cage tudott előhozakodni olyan zenei alkotásokkal, amit még a Gerogerigegege rajongói is nehezen hallgatnának végig. A preparált zongorára írott darabjain túl, ahol a zongorahúrok közé következtelenül beszorított tárgyak a kakofónia felé mozdították el a művet, elektronikus szerzeményei közvetítették a leg-egészségesebb adagnyi nyers, kellemetlen tartalmú zajadagot. Cage kitartása a véletlen mellett (pl. míg egyesek a hangok előállításával foglalkoskodtak, mások a hangérszabályzót kezelték, mindenki egy véletlenszerűen meghatározott időzítés szerint) biztosította számára zenéje kaotikus, előre megjósolhatatlan természetét. A Cartridge Music című munkában, ahol a hang elsősorban egy lemeztájtó hangszedőjének dörsölgetésével (különféle tárgyak és felületek) keletkezik, rendkívül kemény, érdes hangzás jön létre, egy sokkoló, szigorú textúra.

1937-ben Cage a következőket írta: „Bárhon is vagyunk, többnyire zajokat hallunk... Legyen az egy ötven mérföldes sebességgel elhaladó teherautó, vagy két rádióállomás közötti zúgás, a zaj lenyűgöz bennünket... Szeretném begyűjteni és hatalmamba keríteni ezeket a hangokat, fölhasználni őket, de nem mint effekteket, hanem mint hangszereket.” Cage mind Russolo, mind pedig Henry Cowell gondolatait fontos előzményeknek tartotta, és a mindennapok zajaival, mint zenei alkotóelemekkel kapcsolatos kommentárja előlegezte a musique concrete világát. *Third Construction* és más munkái hagyományos és „talált” ütőhangszerekre épülnek, mintául szolgáltak a későbbi ipusztúriális zenészek számára. A futuristákkal ellentétben Cage azonban nem mutatott érdeklődést a modern technológia egyszerű zenei visszatükrözése iránt, neki a teljes hangtartomány kellett.

Ha elég mélyre ás az ember, könnyen talál más példákat, a fehér zaj például ugyanúgy az új technológia mellékterméke, mint a purizmus. Még 1973-ban is John Oswald zeneszerző olyan zajkompozíciókat írt, amik szeinte megkülönböztethetetlenek a posztipusztúriális szerzeményektől.

A klasszikus világ berkein kívülről érkezett a legfontosabb inspiráció. A Velvet Underground első, 1967-es lemezével a rock fordulópontjához érkezett. És itt nem csupán az avantgarde tradíció elemeinek beemeléséről van szó (elsősorban John Cale műveltségének köszönhetően – La Monte Young nyomán), hanem az addigi rocktörténet egyik legelidegenedettebb, ellenséges attitűdjéről. Ha művészeti háttérük (ld. Andy Warhol) és a szexuális devianciák iránti érdeklődésük (*Venus in Furs*, *Sister Ray*) visszhangra lelt az első ipusztúriális generációban, az aligha meglepő.

A szövegíró-énekes, Lou Reed Velvet utáni karrierje kevésbé releváns, mégis 1975-ös dupla albuma, a *Metal Machine Music* fontos mérföldkő. Legtöbb rajongója megejtette a „szerződésbéli kényszer” történetet; a lemez sikeresen fölbőszítette az RCA fejeseit. Kevesen vették komolyan: a többség hallgathatatlan zajnak vélte. Maga Reed is kétértelműen fogalmazott vele kapcsolatban. Néha megerősítette a fölbőszítési történetet, máskor viszont úgy fogalmazott, komoly munkáról volt szó. Ám nem nehéz belátni, a *Metal Machine Music* a posztipusztúriális zaj egyik fontos

előzménye, négy lemezoldalnyi bugyborékoló, kaparós, szünet nélküli feedback. Reed valószínűleg komolyan vette korábbi társa, Cale hozzáállását. Mindenesetre még ma is frissítőleg hat a két évtizednyi indusztriális és no-wave döngetés fényében.

A zaj felé forduló (legyen szó akár a hagyományos textúrák túlhaladásáról vagy a rockos gitározás melléktermékéről) zenék további fejlődése szempontjából az indusztriális zenei forradalom jelentette a kiutat, viszont jelentős epizód volt a Metal Machine Music és olyan előadók tanulságtétele, mint Cage vagy az AMM, akik azt bizonyították, teljesen szokatlan alapanyagból is építkezhetnek zenészek. Számos zenész ruccant át az extrém zaj területére; a Non, a Controlled Bleeding vagy a New Blockaders mellett Japánban a műfaj rendkívül színes tárháza mutatkozik, említhetjük a Merzbow-t, a Gerogerigeget, a Hanatarasht és másokat. Különbőféle motívumok jellemzik őket; intenzív tapasztalatok, megvetés, kamaszos szórakozás.

Simon Reynolds szerint a zajzenék extrém témaválasztásainak okai a következők: „A legtöbb zene tudatküszöb alatti üzenete az, hogy az univerzum lényegénél fogva jóindulatú hely, szomorú és tragikus tartalma ellenére minden föloldódik egy magasabb szintű harmóniában. A zaj ezzel a világnézettel száll szembe. Ezért bombáznak a műfaj szereplői minket szüntelenül antihumanista témákkal – abjekció, szenvedélyek, traumák, atrocitások, birtoklási vágy...”

Noha megpróbálja körülírni a zajban rejlő masszív fölforgató potenciált, ami nem a külső ellenség életére tör, hanem a belső mentális, hatalmi struktúrák leépítésére törekszik, Reynolds azért belátja, zaj és elmélet nehezen összeférő fogalmak. A zaj nem válaszol, ha értelméről kérdezik, nem szolgál szimpla magyarázatokkal, és gyakran a maga egyszerű létezésében csupán mély és értelmetlen.

A társadalomra adott válaszként a zaj az indusztriális zene céljainak apoteózisa. A Throbbing Gristle és a Cabaret Voltaire meglehet, a posztindusztriális társadalom arctalan anonimitását tükrözték vissza a maguk szürkés, szürkére festett ritmusaival, de a bennük dübörgő zaj mélyén a harag munkált, saját elidegenedetséjük és kítaszítoottságuk fölismerése. Egy olyan társadalomban, ahol az emberek átmennek az út túloldalára, amikor valami erőszakos eset történik, és nem félelemből (a televízió hiperrealitása ezt az érzelmet fölszámolja), hanem a kimaradás szándékától hajtva, ahol a szabad tettet meghatározó erők egyre inkább szétfolynak, egyre megengedőbbek, az értelemadás gesztusai agonizálnak, nyilvánvalónak tűnik az erre adott zenei válasz; néma üvöltés, kíméletlen, a feledés felé néző kiégés.

A korai avantgarde a hatalom akarásának nyűgei elől menekült – Jacques Attali ide lyukad ki a komponált zene kapcsán; az indusztriális zene adekvát válaszokat keresett egy posztkollaptoid állapotban leledző társadalom kihívásaival szemben, amelyik társadalom még nem döbbszent rá önnön kiüresedett központi magjára. Az indusztriális zenében Russolo *mozgásba lendülő ereje* végül is rádöbbszent saját igazi lehetőségeire.

Domokos Tamás fordítása